

A memória do que não passou: Leila Danziger e a elaboração da memória da ditadura brasileira na artes visuais

Pedro Hussak (UFRRJ)

Encontro do GT de estética da ANPOF

Rio de Janeiro, 22/05/2018

Quando Adorno, em 1965, afirma que “a exigência que Auschwitz não se repita é a primeira de todas para a educação”¹, ele tenta produzir um enunciado filosófico para o problema da memória do extermínio na segunda guerra. Adorno considerava Auschwitz um símbolo do fracasso do projeto iluminista europeu na medida em que os mesmos ditames da razão que prometiam a emancipação acabaram sendo instrumentalizados para os fins de um genocídio calculado e ordenado. Ao formular um enunciado universal a partir de um evento particular ocorrido na História, Adorno formula um imperativo que deveria guiar então todos os esforços formativos na direção do esclarecimento a fim de que não se repitam as condições políticas e históricas que possibilitaram o advento da barbárie.

A dimensão *ética* deste imperativo converte-se imediatamente em uma *política da memória* na medida em que a produção de monumentos e antimonumentos em torno de Auschwitz não visam apenas produzir não apenas um processo de rememoração do passado, como também uma vigília permanente no presente. A memória não deve ser uma lembrança passiva, mas uma *ação* de luta contra barbárie.

Naturalmente, esta proposta levanta imediatamente problemas estéticos no que toca à elaboração artística. Sem entrarmos nos pormenores do pensamento de Adorno a este respeito, podemos afirmar que ele estabelece uma concepção que vai ser extremamente forte nos debates em torno à memória do extermínio dos judeus: Auschwitz é *irrepresentável*. *Grosso modo*, esta formulação significa que nenhuma imagem estaria à altura do ocorrido. Neste sentido, Adorno faz convergir a crise da representação do modernismo artístico com a exigência da memória contra a barbárie. O abstracionismo que dominou o campo das artes plásticas nos anos 1940 e 50 aparecia como uma boa resposta a esta demanda.

Adorno tem o mérito de talvez ser o primeiro pensador a chamar a atenção para o problema de Auschwitz. Sabemos que nos anos que sucederam à segunda grande guerra, o tema era muito recalcado na sociedade alemã, e as palavras do pensador soavam como um grande alerta contra o silêncio reinante de então. Silêncio rompido, de início, nos eventos de 1968, no qual os estudantes alemães questionavam o que faziam aqueles da geração anterior durante o período do fascismo.

No entanto, foi apenas no final dos anos 1980, quarenta anos após o fim da segunda grande guerra, que o tema da representação do Holocausto ganha um amplo interesse nos

¹ ADORNO, Theodor. *Educação e emancipação*. 4ª. ed. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2006, p. 119.

debates de estética na Europa. A posição adorniana da não-representação de Auschwitz foi amplamente disseminada entre artistas e intelectuais que se debruçaram sobre o tema.

A partir da exigência adorniana, gostaria de expor três estratégias de elaboração da memória de Auschwitz antes de entrarmos propriamente no tema proposto, a saber, a elaboração artística da ditadura brasileira.

1. Recusa das imagens e convergência com a não-representação modernista.
2. Recusa das imagens e enfoque na impossibilidade do testemunho
3. Elaboração da memória como montagem anacrônica das imagens

A primeira estratégia está obviamente afinada com a proposta de Adorno. Como exemplo de sua utilização no campo da arte e de arquitetura é possível citar *Memorial aos judeus mortos da Europa (Denkmal für die ermordeten Juden Europas)*, monumento projetado pelo arquiteto norte-americano Peter Eisinger e inaugurado em Berlim em 2005 (Slide. 2). Em uma malha retangular são dispostos de 2771 blocos de concreto com medida 92 cm por 240 cm e altura variada, colocados uns ao lado dos outros na mesma distância da sua largura, criando corredores nos quais os visitantes podem percorrer. Deixando as informações sobre o extermínio para um museu no subsolo, o memorial de Peter Eisinger procura produzir uma experiência para que o sujeito de alguma forma se sinta tocado pelo problema.

No campo da estética, é digno de nota a publicação em 1988 de *Inhumain: causeries sur le temps* de Jean-François Lyotard em que o pensador francês faz uma leitura original do sublime kantiano como um conceito que abarcaria esta dimensão não-representacional (e também não-comunicacional) que é expressão da dívida imemorial com os mortos em Auschwitz. Lyotard considera, como artistas representativos desta concepção, Barnett Newman e Marc Rothko cujas pinturas abstratas dos artistas norte-americanos são qualificadas de “pós-modernas”, embora dentro de uma classificação por assim dizer greenberguiana fosse mais correto chamá-las de “modernas”. Isso ocorre porque, para Lyotard, o “pós-modernismo” não é a fluidificação das fronteiras e o hibridismo das linguagens que caracterizou o desenvolvimento da produção artística a partir dos anos 1960, mas a expressão do luto e da melancolia com as promessas não realizadas da modernidade. Um ano antes da queda do muro de Berlim, Lyotard convoca a cultura a uma celebração ética das vítimas da barbárie, mas já com uma perspectiva pessimista quanto às possibilidades futuras da humanidade².

A segunda estratégia também é uma posição iconoclasta, sem, contudo, associar a elaboração da memória ao abstracionismo modernista. Trata-se, antes muito mais, de focar na questão do testemunho ou melhor do *testemunho como impossibilidade*. A este respeito, *Shoah* (1987), filme de Claude Lanzman que recusa a utilização de imagens de arquivo – partindo do princípio de que nenhuma imagem estaria à altura do acontecimento – e no lugar delas mostra sobreviventes dos campos que contam suas histórias enquanto a câmera faz *travellings* pelos campos tentando acompanhar os lugares pelos quais vai se desenvolvendo a narrativa (Slide 3).

Já em

² LYOTARD, Jean-François. *L'inhumain: causeries sur le temps*. Paris : Galillé, 1988.

Quel che resta di Auschwitz (1998), Giorgio Agamben, partindo de uma leitura de *Se questo è un uomo* de Primo Levi, também aborda o tema pelo aspecto do testemunho. Em uma leitura da descrição que Levi faz do *mulçumano*, o pensador italiano argumenta que o campo de concentração transforma o *humano* em *inumano*, o que coloca questões sobre a possibilidade do testemunho³.

Finalmente a terceira estratégia contraria o consenso iconoclasta em torno do tema, ao pensar a imagem não como a visualidade, mas como sintoma. Em 2001, a exposição *Mémoire des Camps*, que ocorreu sob forte reação contrária de Lanzman, apresentava imagens feitas nos campos e, em particular, quatro imagens que são os únicos testemunhos do extermínio dentro das câmaras de gás. Feitas, em 1944, por um membro do *Sonderkommando* em Birkenau, as quatro fotos precárias teriam como destino o gueto de Varsóvia para provar a existência do extermínio. Em *Images malgré tout*⁴, Georges Didi-Huberman faz uma longa análise delas. Não gostaria de reproduzir aqui a já bastante conhecida polêmica em torno deste texto conduzida por partidários da tese de Lanzman, mas apenas apontar que o historiador da arte francês apresenta uma estratégia de elaboração da memória que não recusa a dimensão das imagens. A questão consiste em se perguntar como é possível o trabalho com as imagens.

Em *Écorces*, uma “suíte” de *Images malgré tout*, Didi-Huberman narra sua visita aos campos de Auschwitz e Birkenau na Polônia, monumentos da “barbárie” transformados hoje em monumentos da “cultura”. Chamou-lhe a atenção o fato da opção “curatorial” de colocar fotografias da época nos lugares correspondentes. Assim, estavam lá as fotografias analisadas pelo historiador da arte: duas fotos tiradas de dentro da câmara na qual se vê ao longe corpos sendo incinerados e uma foto mal-enquadrada na qual se veem as Bétulas e no canto, quase desaparecido, mulheres nuas sendo encaminhadas para a câmara de gás (Slide 4). No entanto, faltava uma que para ele era a mais significativa sua argumentação a favor daquelas imagens: uma imagem que não mostrava nada do que ali ocorria, apenas as Bétulas que rodeavam o campo, perfazendo uma imagem que se poderia dizer abstrata⁵ (Slide 5).

³ AGAMBEN, G. *O que Resta de Auschwitz*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.

⁵ “Como em outros tantos livros de história ou “museus da memória”, as fotografias do *Sonderkommando* foram simplificadas, uma maneira de traír suas próprias condições de existência. Em primeiro lugar, mencionam – e mostram – três das quatro fotografias de fato remanescentes. Que mal causaria então esta quarta imagem, tornada invisível, às outras três? Sabemos as condições de extremo perigo vivenciada pelo fotógrafo clandestino de Birkenau, sobretudo o momento em que teria decidido registrar, de fora do crematório – ou seja, apenas a poucos metros da indefectível guarita –, a carreira desesperada das mulheres conduzidas à câmara de gás.

A fotografia ausente nas lápides não passara de um teste para capturar essa corrida: na impossibilidade de ajustar o foco, isto é, de sacar o aparelho do balde onde ele o escondia na impossibilidade de posicionar o olho no visor, o integrante do *Sonderkommando* orientou como pôde sua lente para as árvores, às cegas. Não sabia evidentemente que efeito aquilo teria sobre a imagem. O que hoje somos capazes de identificar são as árvores da floresta de bétulas: apenas as árvores, suas frondes projetadas para o céu e a luz saturada daquele dia de agosto de 1944.

Para nós, que aceitamos examiná-la, essa fotografia “defeituosa”, “abstrata” ou “desorientada” testemunha algo que permanece essencial, isto é, o próprio perigo, o vital perigo de presenciar o que acontecia em Birkenau. Testemunha a situação de urgência e da quase impossibilidade de testemunhar naquele momento preciso da história. Para o idealizador do “lugar da memória”, essa fotografia é inútil, uma vez que privada de referência que ela visa: não se vê ninguém nessa imagem. Mas será necessária uma realidade claramente visível – ou legível – para que o testemunho se consuma?”. Id., *Cascas*. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

Aquilo que é propriamente visível na imagem está atravessado por sintomas que exigem um olhar atento do espectador para descobri-los. A potência desta imagem não está naquilo que ela mostra, e sim naquilo que ela *não mostra*: a dificuldade que o fotógrafo encontrava para fazer uma foto naquelas condições adversas.

Didi-Huberman filia-se a uma tradição proveniente do historiador alemão Aby Warburg, que se colocou como tarefa intelectual perceber a sobrevivência (*Nachleben*) da antiguidade pagã nas obras renascentistas. A memória expressa-se em em rastros, vestígios, sintomas que sobrevivem em outros contextos.

Para Didi-Huberman, a imagem carrega consigo o devir de tempos heterogêneos e descontínuos que se atravessam. As imagens são sempre *anacrônicas* e na medida em que são articuladas entre si configuram o tempo e asseguram a transmissão. Didi-Huberman considera que dimensão da *montagem* deve ser tomada elemento de elaboração da memória através das imagens. Por isso, em seu *Quand les images prennent position – L'œil de l'histoire, 1*, ele analisa o *Kriegsfibel (ABC da guerra)* de Bertold Brecht, publicado em 1955, a fim de mostrar como o dramaturgo alemão vale-se justamente do princípio da montagem, articulando imagens de revistas com textos poéticos, para criar uma narrativa que vai aos poucos revelando os horrores da guerra⁶ (Slide 6).

A exposição das três estratégias visa a compreender em que medida a memória do genocídio da segunda guerra converteu-se em um problema de Estética. No entanto, é plausível considerar que este debate possa (e deva) ser estendido à memória dos tantos genocídios que assolaram a humanidade e em particular às vítimas do arbítrio dos tantos Estados totalitários que prosperaram no século XX.

Passadas as ditaduras que dominaram os países da América Latina nos anos 1960/70, hoje vemos várias iniciativas no campo das artes plásticas no sentido da elaboração da sua memória. A este respeito, cabe destacar o *Museo de la memoria y los derechos humanos* em Santiago do Chile, onde se encontra *Geometría de la consciencia*, obra em que o artista chileno Alfredo Jaar procura discutir as mortes e desaparecimentos da ditadura daquele país, criando uma instalação, na qual o espectador deve entrar em um espaço fechado, onde estão as silhuetas de 500 pessoas – entre presos da ditadura desaparecidos e vivos –, para ter uma experiência sensorial de intensificação e desaparecimento da luz (Slide 7).

No Brasil, embora muitos artistas visuais nos anos 1960/70 tenham usado das transformações nos modos de produção da arte ocorridas naqueles anos para contrapor-se à ditadura vigente – Cildo Meireles (Slide 8), Arthur Barrio (Slide 9), Antônio Manuel (Slide 10), Carlos Zilio (Slide 11), etc. –, proposições atuais no campo da arte contemporânea em torno da memória do período de exceção ainda são relativamente tímidas. Poder-se-ia dizer de modo geral que se verifica poucos monumentos e antimonumentos atestando o horror dos anos de chumbo. Muito pelo contrário não é incomum encontrarmos ruas, praças, pontes e escolas com nomes de ditadores e torturadores.

A luta para reverter esta tendência dá-se em várias frentes no sentido construção da memória social da ditadura. Destacaria duas obras que trazem questões estéticas

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position – L'œil de l'histoire, 1*. Paris : Minuit, 2011.

importantes para pensar *como* é possível elaborar o período: o documentário *Brazil: a report on torture* (1971) e o filme autoral *Diário de uma busca* (2010). No primeiro caso, um documentário com ex-prisioneiros políticos recém chegados ao Chile de Allende, no qual pode-se ver suas impressões e a denúncia das torturas ainda no calor dos acontecimentos. No segundo, a busca da diretora Flavia Castro pela reconstrução da memória do pai, militante de esquerda nos anos 1970. Gostaria de ater-me a estes dois trabalhos em uma outra oportunidade. Por ora, minhas atenções voltam-se para a exposição *Hiatus: a memória da violência ditatorial na América Latina*, com curadoria de Marcio Seligman-Silva que apresenta oito artistas provocados a dialogar com os resultados apresentados pela Comissão da Verdade em 2014.

A exposição ficou em cartaz de outubro de 2017 a março de 2018 no *Memorial da Resistência* em São Paulo. Sediado no local onde funcionou o Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo – Deops/SP (1940–1983), o memorial, que se dedica à “memória da resistência à repressão política no Brasil republicano”, integra a *Estação Pinacoteca*. No primeiro andar, onde ficavam as antigas celas, vê-se uma exposição que trata da memória do prédio, das torturas e de como viviam os presos. A exposição *Hiatus*, por seu turno, situava-se no terceiro andar em uma sala antes câmara de tortura e que hoje foi transformada em espaço expositivo.

Hiatus significa o espaço que há ente as duas extremidades de uma fenda. Disto nasce o seu sentido em português de lacuna, um espaço, um intervalo que impede que dois polos se encontrem. É de uma lacuna na história do Brasil de que trata a exposição. Mas a fenda, o hiato, também significa o lugar onde surge a possibilidade do espectador, e é aí onde gostaria me colocar para compartilhar alguns pensamentos sobre a obra *Perigosos, subversivos, sediciosos [Cadernos do povo brasileiro]* de artista carioca Leila Danziger. Gostaria de sustentar que a artista quando busca elaborar a memória não recorre a estratégias iconoclastas, como é o caso das duas primeiras estratégias descritas. A artista trabalha a imagem apostando na criação na criação de uma *zona de imagens*⁷ na qual a memória aparece através de rastros e vestígios.

*

A memória de Auschwitz é um tema que ocupa um lugar central nas preocupações de Leila Danziger: como pesquisadora defendeu a tese de doutorado *Corpos de ausências: Berlim e os monumentos a Auschwitz* no Programa de Pós-Graduação em História Social na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) em 2003. Como artista plástica fez o trabalho *Nomes próprios* (1996-98) (Slides 12-15) em que são reunidos os nome de desaparecidos nos campos de concentração com o mesmo sobrenome da artista. Na bela descrição de Luiz Claudio da Costa:

A série *Nomes próprios* é composta por 76 gravuras de matizes em metal e um conjunto de 12 livros feitos com imagens extraídas de jornais alemães, reproduzidas em serigrafia. Todos os nomes próprios presentes nas gravuras foram extraídos do *Livro da lembrança*,

⁷ O termo *zona de imagens* foi o nome dado por Marie-José Mondzain para o curso que ela proferiu no Museu de Arte do Rio (MAR) em novembro de 2013. O uso que faço aqui dele não tem, contudo, as conotações teológicas que a autora lhe confere.

guardado na biblioteca da comunidade judaica de Berlim, em Charlottenburg. Nenhuma fotografia, nenhum desenho, apenas nomes. Com a coleção desses nomes-documentos retirados dos arquivos de Chalottenburg, Leila Danziger criava um espaço de visibilidade no campo da arte voltado para o esquecimento⁸.

Este trabalho toca na questão da linguagem e sua transmissão. A linguagem como um *medium* que liga presente e passado, como uma presença que revela uma ausência, como um falar que é ao mesmo tempo silenciar. No entanto, ainda que, como bem diz o crítico e teórico da arte, não há ali “nenhuma fotografia, nenhum desenho, apenas nomes”, nem por isso deve-se deixar de considerar este trabalho como uma *imagem* que na visualização presente de um nome, remete-nos à ausência invisível a que este mesmo nome refere-se.

Nesta dialética ausência/presença, memória/esquecimento, impõe-se o trabalho de *arquivo*. Como bem afirma Marcio Seligmann: “ao invés de catalogar e arquivar, Danziger *desarquiva*”⁹. Mas *desarquivar* não é simplesmente o gesto de lembrar, pois, como nos alerta Nietzsche, o esquecimento é tão importante quanto a memória¹⁰. *Desarquivar* significa, antes de mais nada, a produção de um espaço do esquecimento que se revela um *médium* no qual rastros, traços, vestígios podem aparecer. Trata-se, pois, de uma operação contrária à criação de monumentos de rememoração que visam a celebrar glória do evento passado. Tal monumento acaba por reduzir a memória a uma mera visualidade que, em se expressando como uma totalidade orgânica, termina por esconder as pequenas rachaduras e cicatrizes pelas quais somos levados efetivamente à dimensão do sofrimento.

O monumento visível é um aplainamento que oculta toda dimensão de ambiguidade que uma imagem pode conter. Por isso, para que nasça uma imagem, é preciso antes que se crie uma *zona de imagens*, um meio invisível no qual podem ser visíveis aqui e ali os rastros e vestígios. Somente o que é delicado toca-nos verdadeiramente, e justamente por isso a força do trabalho de Leila Danziger é a sua fragilidade: a revelação dos ecos da violência e da brutalidade em pequenos sinais e indícios.

Por este motivo, o gesto fundamental da artista é o *apagamento*, gesto este que cria este âmbito no qual podem aparecer vestígios, tal como um quadro negro que, após ser apagado, mantém, mesmo que sem intensidade, a aula ministrada pelo professor.

Digno de nota a este respeito, é o trabalho *Diários Públicos* (Slide 16) no qual Danziger faz uma crítica à espetacularização e à banalidade da informação na mídia, em particular no que se refere ao modo como a violência é tratada. Com uma fita crepe, a artista descasca jornais que deixam os vestígios de seu apagamento. Permanecem contudo alguns fragmentos originais aos quais são articuladas palavras, perfazendo o que a artista

⁸ COSTA, Luiz Claudio da. *Melancolia na arte: um artefato da vida pública*. IN: DANZIGER, Leila (org.). *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 78.

⁹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Uma arca para a memória: Leila Danziger e a videoarte como prática de descascar o mundo*. IN: *Ibidem*, p. 97.

¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida*. Tradução de André Luís Mota Itaparica. São Paulo: Hedra, 2017

chama de “massa palavra-e-imagem”¹¹. Ao seccionar o falatório da imprensa jornalística, a artista restitui a palavra poética, uma palavra difícil que apenas raramente pode ser dita.

Discordo de Marcio Seligmann quando ele afirma que a operação de apagamento, ao contradizer a dimensão *iconófila* da circulação incessante de imagens promovida pela mídia, é *iconoclasta*¹². Penso, em revés, que Leila Danziger *restitui* a imagem, pois, como bem afirma Marie José-Mondzain, não vivemos atualmente, como é comum considerar-se, numa inflação de imagens. Muito pelo contrário, nosso mundo é *pobre* em imagens, mas rico em *visualidade*¹³. A imagem não se reduz ao visual, mas estabelece um jogo entre o visível e o invisível. Mostrar algo é sempre ao mesmo tempo um ocultar algo outro.

Este jogo é o que justamente cria a possibilidade do espectador, pois quando se coloca ali, ele abre a possibilidade de uma multiplicidade de interpretações e perspectivas bem como da partilha desta. A imagem possui uma força libertadora, bem diferente do *visual* que, ao apresentar um sentido unívoco, pode ser utilizado, como é o caso de sua circulação na mídia, para todo tipo de domínio ideológico.

No trabalho que me interessa em particular, *Perigosos, subversivos, sediciosos [Cadernos do povo brasileiro]*, Danziger retoma a operação de desarquivamento, a elaboração do dispositivo “massa palavra-e-imagem” e o gesto do apagamento.

O trabalho consiste em uma instalação que usa duas paredes adjacentes que se encontram em uma quina: em um lado da parede, livros censurados pela ditadura presos por um prego colocado bem no meio; no outro lado, fotografias de mortos e desaparecidos pela ditadura mas também de mortos pela polícia no período democrático. No entanto, não se vê o rosto das pessoas, pois em frente deles há trechos dos livros da parede ao lado (Slides 17-18).

Segundo Leila Danziger, relacionar livros censurados com imagens de mortos e desaparecidos nasceu de um gesto simples: “guardar papéis entre os livros, tomar a biblioteca literalmente como um lugar de arquivamento”. Este gesto é a possibilidade da experiência de um endereçamento de uma “esperança extraviada, talvez, uma mensagem na garrafa lançada ao mar. É desse endereçamento que surge a série, desses gestos: ler, recolher, guardar, associar, organiza.”¹⁴

¹¹ DANZIGER, Leila. *Diários Públicos: jornais e esquecimento*. In: Z Cultural: Revista do programa avançado de cultura contemporânea. Ano IV, No. 1, 2015. Disponível em << <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/diarios-publicos-jornais-e-esquecimento-de-leila-danziger-2/>>>

¹² “É como se não pudéssemos nos opor à força da informação e de tudo o que ela significa, senão com outra carga de força, destruidora. À iconofilia doentia da nossa era, Danziger opõe uma saudável e bem-vinda iconoclastia.” SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Uma arca para a memória: Leila Danziger e a videoarte como prática de descascar o mundo*. IN: *Ibdem*, p. 94.

¹³ « On entend dire qu’une nouvelle situation est faite à l’image depuis l’invention de la photographie puis du cinéma, et surtout du fait du développement des médias et de toutes techniques de production et de diffusion iconique que nous connaissons. Il y aurait eu en un siècle et demi une inflation de l’image. J’affirmerai au contraire deux choses : en premier lieu, que la présence de l’image et la reconnaissance de ses pouvoirs s’étendent sur des millénaires et que, depuis de parler d’« iconocratie », si je désigne par ce néologisme l’empire de l’image sur les esprits et sur les corps ; j’ajouterais en second lieu que pour la première fois peut-être l’image court un grave danger et menace de disparaître sous l’empire des visibilités. Il y a de moins en moins d’images. » MONDZAIN, Marie-José. *Le commerce des regards*. Paris : Seuil, 2003, p. 17.

¹⁴ DANZIGER, Leila. *Perigosos, subversivos, sediciosos*. MODOS revista de história da arte – volume 2 | número 1 | janeiro – abril de 2018, p. 238.

A criação deste dispositivo de imagem e texto tem por objetivo modificar a forma como encaramos aqueles que no passado lutaram contra a ditadura, menos como vítimas, e mais como “combatentes vencidos”¹⁵ que lutavam por ideias e que almejavam um país mais justo. Diz Leila Danziger:

O que me mortifica, o que me fere é que todas essas reproduções fotográficas foram filtradas, diluídas, apagadas, modeladas na profunda incerteza de seu vir-a-ser; creio que é dessa forma que a experiência traumática se inscreve nas imagens, e se propaga infinitamente, ao serem repetidas, reproduzidas como espécies de ícones de uma anistia que não produziu justiça, mas recalque e esquecimento.¹⁶

Pensemos por um instante nas imagens usadas pela artista das vítimas da ditadura (Slide 19). Muitas delas são retiradas do seguinte contexto original: imagens colocadas em cartazes que, durante o período da ditadura, eram colocados em rodoviárias, postes, etc. Tal como nos filmes de faroeste, tratava-se de cartazes visando alertar a população e instá-la a denunciar os “perigosos terroristas” a fim de “proteger a sua família”. No entanto, mais do que obter “denúncias”, estes cartazes tinham por objetivo produzir o medo, pois com uma população amedrontada é mais fácil estabelecer estratégias midiáticas de persuasão a fim de justificar perante a opinião pública o aumento da repressão (Slide 20).

A imagem, ou antes, para usarmos o vocabulário de Mondzain, o visual, é então neste caso instrumentalizado para fins do poder. Por este motivo, não é de se estranhar que estas mesmas imagens sejam usadas por grupos de direitos humanos que lutam pela reparação da vítimas da ditadura, mas justamente revertendo o seu sentido original. Se as imagens apresentavam os rostos de “perigosos terroristas”, as iniciativas voltadas aos direitos humanos mostravam davam um rosto àqueles e àquelas que foram assassinado.a.s e que sofreram nas câmeras de tortura. Trata-se de uma estratégia correta quanto ao efeito que se pretende obter: a celebração *ética* das vítimas como forma de exigir a reparação pelos crimes cometidos pelo Estado brasileiro.

Quando apaga os rostos, entretanto, Leila Danziger propõe uma elaboração ainda mais radical destas imagens ao transformar o *ético* em *político*. Trata-se de questionar mais a fundo o próprio processo político brasileiro de uma lei que anistiou “os dois lados” feita ainda sob o regime militar e que continuou valendo no regime democrático. Relacionar livros que foram censurados a imagens dos que lutaram contra um regime de exceção significa mostrar que os ideais de justiça social que os movia continua a mobilizar todos aqueles que ainda hoje indignam-se com a desigualdade social no país.

Sob este aspecto, este trabalho de Leila Danziger dialoga diretamente com a reflexão proposta pelo historiador italiano Enzo Traverso em seu livro *Mélancolie de gauche* no qual ele partindo da premissa de que a história da esquerda é a história de uma série de derrotas, ele vai determinar dois sentidos para a melancolia de esquerda: em primeiro lugar, como a esquerda tinha uma concepção teleológica da História, a tristeza da derrota

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Ibidem., p. 239.

hoje significava a esperança da vitória amanhã; em segundo lugar, a percepção de que 1989 significou uma derrota definitiva¹⁷. Para Traverso, é preciso recuperar o primeiro sentido da melancolia de esquerda para que as lutas passadas possam servir de inspiração para as lutas futuras.

Por isso, o trabalho de Leila Danziger não se limita a elaborar o passado, mas adentra também no presente. Além dos rostos das vítimas da ditadura, é possível também rostos de vítimas da violência do Estado em período democrático. Amarildo Dias de Souza foi torturado por policiais na favela da Rocinha e o seu desaparecimento foi motivo de intensa mobilização da sociedade durante as jornadas de junho de 2013 (Slide 21). Cláudia Silva Ferreira morreu em uma operação da polícia militar no morro da Congonha em 16 de março de 2014 e seu corpo depois de ser colocado no porta-malas de uma viatura policial, caiu e foi arrastado por cerca de 350 metros (Slide 22).

A exigência adorniana de que Auschwitz não se repita produziu na Alemanha uma política da memória, com a construção de monumentos e antimonumentos, visando a que o passado não retorne. No Brasil, a sociedade civil organizou-se e criou o grupo *Tortura nunca mais* a fim de denunciar e cobrar punições para os agentes que realizaram graves violações dos direitos humanos. O nome, que de alguma forma ecoa a exigência de Adorno, revela o desejo de que a tortura praticada por agentes do Estado ficasse restrita ao período da ditadura. Infelizmente, mesmo em período democrático não é incomum vermos denúncias de torturas ocorridas nas delegacias, presídios e becos escuros em favelas.

Como elaborar a memória do que não passou? Com *Perigosos, subversivos, sediciosos [Cadernos do povo brasileiro]*, Leila Danziger coloca-se à altura deste desafio.

¹⁷ TRAVERSO, Enzo. *Mélancolie de gauche : la force d'une tradition cachée (XIXe.-XXe. Siècle)*. Paris : la découverte, 2016

A memória do que não passou: Leila Danziger e a
elaboração da memória da ditadura brasileira na artes
visuais

Pedro Hussak van Velthen Ramos (UFRRJ)

GT de estética

22/05/2018



"THE FILM EVENT OF THE CENTURY!"

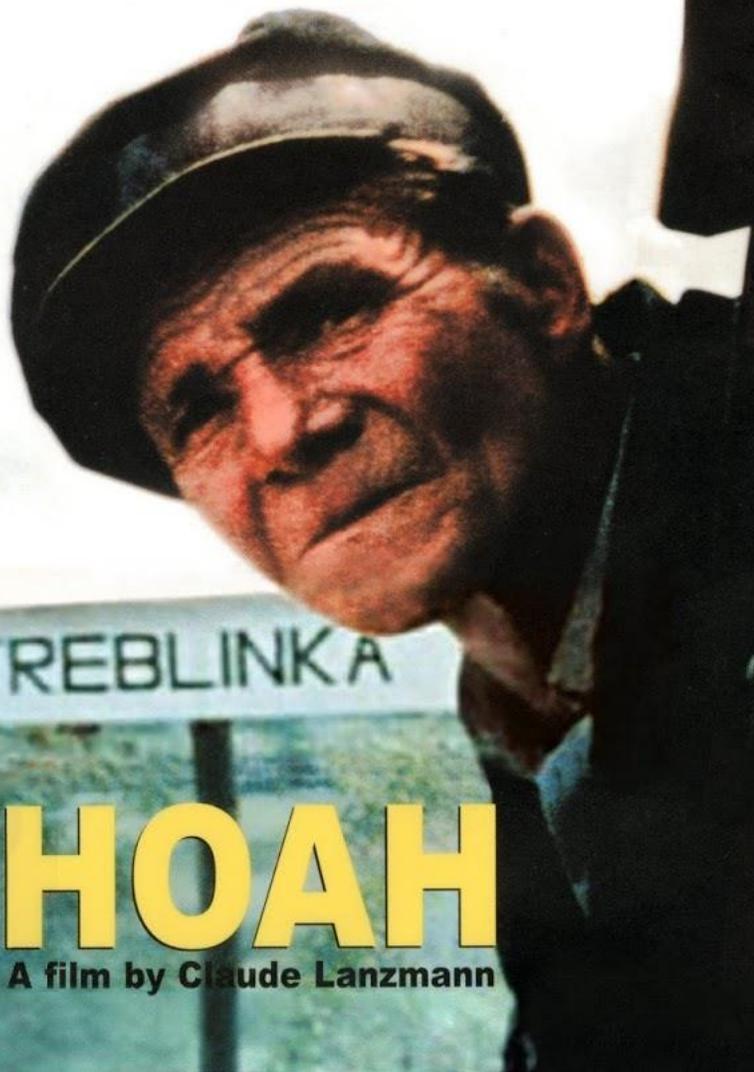
-Paul Attanasio, WASHINGTON POST

**"A GREAT WORK...A SHEER MASTERPIECE...
THERE IS MAGIC IN THIS FILM"**

-Simone de Beauvoir, LE MONDE

"AMONG THE GREATEST FILMS EVER MADE!"

Gene Siskel, CHICAGO TRIBUNE



SHOAH

A film by Claude Lanzmann



A FILM BY

CLAUDE LANZMANN

SHOAH

1985

THE CRITERION COLLECTION







B10269
024096



QUEM
MATOU HERZOG?

BANCO CENTRAL DO BRASIL



UM
CRUZEIRO



PRESIDENTE
CONSELHO MONETÁRIO

PRESIDENTE
BANCO CENTRAL

B10269
024096



REPRESSÃO OUTRA VEZ





LUTE



**Felix
Danziger**

Berlin
23.02.1880
verschollen
Auschwitz

**Flora
Danziger**

Berlin
05.07.1874
00.09.1944
Theresienstadt

**Flora
Danziger**
geb. Silberstein

Berlin
29.07.1858
26.06.1941
Freitod

**Franziska
Danziger**
geb. Brotzen

Berlin
30.01.1869
verschollen
Minsk

**Helene
Danziger**
geb. Lipmann

Berlin
22.04.1899
27.01.1943
Freitod

**Helene
Danziger**
geb. Zander

Berlin
22.10.1872
23.09.1943
Theresienstadt

**Helmut
Danziger**

Berlin
02.06.1918
verschollen
Riga

**Helmut
Danziger**

Berlin
31.10.1922
19.08.1942
Auschwitz

Para-ninguém-e-nada-estar.

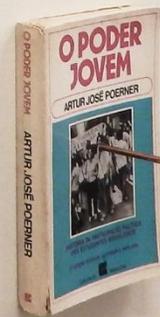
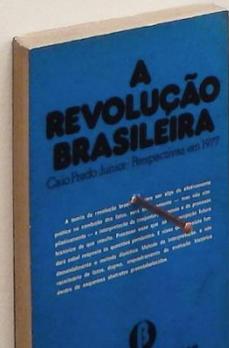
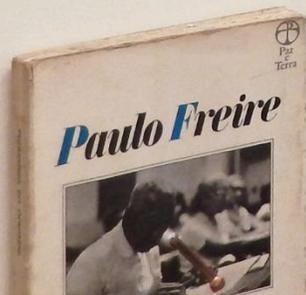
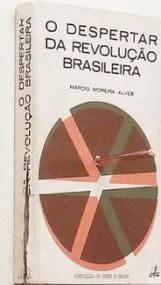
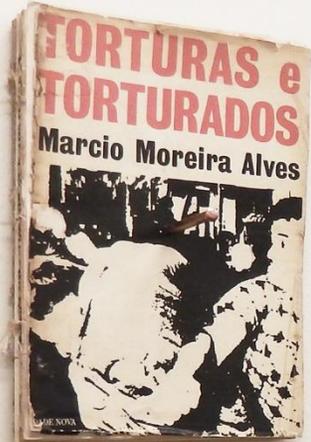
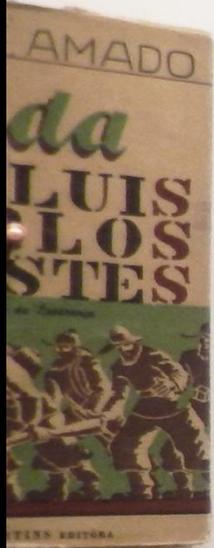


Compartilhe
roubado
bate rec...

Indicador

Indicador





CADERNOS DO POVO BRASILEIRO

Os grandes problemas do nosso País são estudados nesta série com clareza e sem qualquer sectarismo; seu objetivo principal é o de informar. Sómente quando bem informado é que o povo consegue emancipar-se.

Principais lançamentos

- 1 — QUE SÃO AS LEIAS CAMPONESAS?
Francisco Juliano
- 2 — QUEM É O POVO NO BRASIL?
Nelson Werneck Sodré
- 3 — QUEM FAZ AS LEIS NO BRASIL?
Osny Duarte Pereira
- 4 — POR QUE OS RICOS NÃO FAZEM GREVE?
Alvaro Vieira Pinto
- 5 — QUEM DARÁ O GOLPE NO BRASIL?
Wanderley Guilherme
- 6 — QUAIS SÃO OS INIMIGOS DO POVO?
Theotônio Junior

Volumes extras

- 1 — VIOLÃO DE RUA
Diversos
- 2 — REVOLUÇÃO E CONTRA-REVOLUÇÃO NO BRASIL
Franklin de Oliveira
- 3 — VIOLÃO DE RUA (Vol. 2)
Diversos

LEIA-OS — COMENTE-OS — DIVULQUE-OS

TERRORISTAS ASSASSINOS PROCURADOS

DEPOIS DE TEREM ROUBADO E ASSASSINADO
VÁRIOS PAIS DE FAMÍLIA, ESTÃO FORAGIDOS.



Luciano Marcondes



Mônica Regina Azeiteiro



Raul Augusto de Fátima



Fábio Lourenço



Antonio Roberto Aguiar



Cláudio Roberto Schirer



Emerson Leite



Renato Delencastre

AVISE O PRIMEIRO POLICIAL QUE ENCONTRAR
SE VOCÊ SUSPEITAR DA PRESENÇA DE UM DOS
PROCURADOS.

AJUDE-NOS A PROTEGER SUA PRÓPRIA
VIDA E A DE SEUS FAMILIARES.

INDICE

Conceito de Povo	9
Conceito de Povo no Brasil	22
Povo e Poder	40

TEORIA DO BRASIL (*)

(*) Uma primeira versão deste livro, resumida e incompleta porque concluída na prisão, foi publicada no Uruguai em 1969 sob o título: *Propuestas acerca del Subdesarrollo: Brasil como Problema*, Montevideu, por Editora Arca; na França, como *L'enfantement des Peules*, Paris, 1970, por Les Editions du Cerf; e no Brasil, em 1972, com o título atual, por Paz e Terra, Rio de Janeiro.